

# Artikel

## Forskydninger i repræsentation

# Forskydninger i repræsentation

## Unormaliserede kroppe og disidentifikationsstrategier på scenen

Af Emma Sofie Klint Wandahl

### Introduktion

I det danske teater- og performancelandskab præsenteres publikum ofte for et væld af brud med traditionelle identitetsmarkører. Vi ser klassiske dramaer med 'omvendte' kønsroller, performances med publikum i spotlyset og (køns-, klasse- og racemæssige) roller som skifter på scenen – identifikationsmuligheder i flux. Spørgsmål vedrørende identifikationsmulighederne i de gamle dramaer og nye indlevels- og repræsentationsaspekter i nyere scenekunst er højaktuelle. Samtidig har det teaterteoretiske felts udvikling fra teatervidenskaben til performancestudier åbnet op for et bredere performancebegreb, som ifølge blandt andre performance-teoretiker Richard Schechner er nødvendigt for at kunne favne de ikke-konventionelle eller systemkritiske minoritetsperspektiver indenfor kunst, politik, aktivisme og hverdagsliv (Schechner 1988). Feministiske teorier, queerteorier og post-/dekoloniale teorier er begyndt at sætte deres præg på performancestudierne som eksempler på linser, hvorigennem performative og teatrale begivenheder kan beskues – som en slags sæt af *perverse* briller (Heede 2012, s. 20; Bissenbakker Frederiksen 2005, s. 28).<sup>1</sup> I forestillingen *Anatomi* lavet af den danske teatergruppe Teater Glad, som består af performere med forskellige kropslige funktionsvariationer, forekommer en række performancestrategiske greb, hvori behovet for at queere forudsætningerne for performanceanalysen tydeliggøres.<sup>2</sup> Med perverse briller dannes der potentialer for forståelse, refleksion og begrebsliggørelse af de queerede performancestrategier i de kunstneriske værker, praksisser og aktiviteter, som vi møder. Mit eget situerede udgangspunkt for mødet med forestillingen er fra en position af overvejende at bevæge mig kropskapabelt gennem verden som kvinde og som queer person.

I det følgende, vil jeg stille skarpt på, hvordan queerede performancestrategier kan påvirke identifikationsmuligheder og fortolkningsækvivalenser i et normkritisk perspektiv. Hvem bliver teatret lavet for? Hvem repræsenteres på scenen? Og hvilke transformerende potentialer ligger hos publikum? Inden- og udenfor performancestudierne bliver vi nødt til at forholde os kritisk til forestillingen om identifikation og identitet som et kostume, man bare kan "tage af og på", og dertil forholde os taktisk til, hvordan identifikationsmuligheder kan forskydes fra normen. Jeg vil med udgangspunkt i forestillingen *Anatomi* undersøge de måder, hvorpå stykket udfordrer brugen af stereotypiseret repræsentation på scenen. Hvordan forskydes brugen af stereotypisering? Og kan det bruges på måder der ikke er systembevarende eller normative? Informeret af José Esteban Muñoz' teori om *disidentifikation* vil jeg anskueliggøre, hvordan *Anatomi* bruger og kan læses gennem begrebet disidentifikation som en måde at flytte og forskyde identifikationsmuligheder og repræsentation for og af kroppe med funktionsvariationer. På baggrund af cripteoretiker Robert McRuers forståelse af unormaliserende processer og begrebet *kompulsiv kropskapabilitet* vil disidentifikation som strategi i *Anatomi* fremskrives som modstandsform til kropskapabelt hegemoni. Begrebet *cripping* kan bruges

1) Ordet 'queer' kan oversættes med 'pervers', flere taler derfor om perverse læsninger og pervers teori på dansk.

2) Læs mere om teatergruppen på <http://www.gladteater.dk/>

til at beskrive denne proces, hvori hegemoniet udstilles og udfordres via disidentifikation. Hvordan udstilles normalitet og kropskapabilitet i forestillingen *Anatomi* i lyset af disidentifikation, og hvordan kan queerede performancestrategier som denne fungere som en måde at sætte teaterpublikummet i normkritisk arbejde?

### Disidentifikation med forskningens subjekter og objekter

I 2016 spillede *Anatomi* på queer-performancestedet Warehouse9 i København. Scenografien i *Anatomi* er opbygget som et laboratorium, og på et skilt i midten af rummet står der: "Anatomisk Laboratorium." Under det er placeret det klassiske Leonardo DaVinci-billede *Den Vitruvianske Mand*, som forestiller en menneskekrop, og herunder følger teksten "hvad nu hvis?" Vi befinder os i "Anatomisk laboratorium for hvad nu hvis?" Publikum er iført turkise kitler, som står i kontrast til de hvide kitler, som performerne på scenen er iført, og vi gøres derved opmærksomme på vores egen inddragelse i det scenografiske og tematiske univers. Da vi tildeles vores pladser, bliver vi gjort opmærksom på vores status som kontrolgruppe, hvorved vi bliver klar over, at vi er en del af en forsknings- eller forsøgssituation. Forholdet mellem forskningens subjekter og objekter forstyrres, fordi idéen om den 'handikappede' krop som undersøgelsesværdig både bekræftes af performerens tilstedeværelse på scenen i et forsknings-setup og samtidig afkræftes, ved at beskuerne sættes i den undersøgelsesværdige position som kontrolgruppe. I det følgende vil jeg undersøge, hvorledes denne forstyrrelse påvirker publikums perception af de repræsenterede identiteter på scenen?

I værket *Disidentification – Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) viser José Esteban Muñoz, hvordan begrebet *disidentifikation* kan fungere som politisk strategi i performancekunst, som analysestrategi og sågar som levet identitet (Muñoz 1999). Den nu afdøde Muñoz var en U.S.-amerikansk akademiker indenfor performancestudier, visuel kultur, queerteori, kulturstudier og kritisk teori. Hans teori er både præget af hybriditet i forhold til faglighed og identitetsmarkører. Disidentifikationsteorien udspringer fra hans egen levede erfaring som ikke-hvid queer mand i USA og er opstået i mødet med disidentifikation som performancepraksis. For Muñoz er identitet en forhandlingsproces, som altid ligger i krydsfeltet mellem kolliderende perspektiver (Muñoz 1999, s. 6). Disidentifikation kan derfor siges at være en måde at forhandle spørgsmål om identitet på. Her trækker Muñoz på lingvisten og filosofen Michel Pêcheux' to begreber *identification* og *counter-identification* (oversat: identifikation og modidentifikation), som beskriver mulighedsrummet for agens i forhold til den dominerende norm i samfundet (Muñoz 1999, s. 11). Ifølge Pêcheux kan man enten identificere sig med eller stille sig helt udenfor den dominerende ideologi. Den, der identificerer sig med den herskende ideologi, kalder han for det *gode subjekt*, og den der modidentificerer sig, for det *dårlige subjekt* (ibid., s. 3). Her mener Muñoz, inspireret af queerteoretiske tænkere som blandt andet Judith Butler og hendes ikoniske værker *Gender Trouble* (1990) og *Bodies That Matter* (1993), at man altid vil være indviklet i normens stereotype og foreskrivende processer, hvorfor det subversive handlerum ikke ligger i identifikationen eller modidentifikationen, men snarere i de sprækker indimellem, hvori muligheder for skred og udstillinger af normen bor. Han foreslår, at en tredje interaktion med den dominerende ideologi kan forekomme gennem disidentifikation.

*Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in a fashion that both exposes the encoded message's universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include and empower minority identities and identifications.* (Muñoz 1999, s. 31).

Gennem disidentifikation står man derfor hverken i radikal opposition til den stereotype repræsentation eller i fredelig overensstemmelse med den, men forstyrrer i stedet polerne ved at anvende normens råmaterialer til at sammensætte og frembringe utænelige repræsentationer og identiteter ved simultant at arbejde med og imod den dominerende ideologi (ibid., s.11). Muñoz gør det klart, at disidentifikation kan udspille sig på uendeligt mange forskellige måder, men at et fællestræk er et opgør med den repræsentationelle kontrakt, som dikterer mulighedsrummet for identitetsmæssig repræsentation for minoriserede subjekter (ibid., s. 6). I en performancekontekst kan repræsentationsstrategien siges at placere sig et sted imellem det (for publikum) forventede og uventede. Det uventede bliver derfor ikke synligt i en modsætning til det forventede, men netop i et løbende samspil med det.

I *Anatomi* opstår en forstyrrelse af det for publikum forventede, når forestillingen sætter forholdet mellem forskningens subjekter og objekter i spil. Idéen om den 'unormale' anatomi som interessevækkende forskningsobjekt er en stærk fortælling, som uundgåeligt præger vores oplevelse i scenerummet, og derfor bliver forskydningen af forskningssituationens forskende og udforskede kroppe ekstra tydelig. På scenen siger performerne i munden på hinanden fraser som: "Videnskab", "I er os, vi er jer", "Dem" og "Vi er bare os". Iblandt publikum kigger vi til siden og ned ad os selv, undrende og akavede over, hvorvidt vi er objekter for forskningssituationen, og vi kigger på performerne på scenen, som udstillende kigger tilbage på os. Publikums forventning om performerens seværdighed indfries, fordi de sættes i centrum på scenen, samtidigt med at vi forvirres i vores egen positionering som undersøgelsesværdige. Performernes optræden som forskere i kombination med "bare at være os" sammensmelter derfor forskningssituationens subjekter og objekter, og skaber herigennem en disidentifikation med den dominerende kropsnormative logik, som tilskriver performerens kroppe den undersøgelsesværdige position på grund af deres afvigelse fra et kropskapabelt ideal. Performernes disidentifikation med forventningen til deres kroppe foregår derfor igennem publikums forskudte identifikationsmuligheder. Forskydningerne af situationens forsker/objektpositioner umuliggør en direkte adskillelse mellem performere og publikum, og påvirker publikums perception af de repræsenterede identiteter på scenen. Vi er ikke dem, men vi er heller ikke ikke-dem. Hertil præges forestillingen af en utydelighed mellem betragteren og den betragtede, som er tidstypisk i nutidig scenekunst – tvivlen om, hvorvidt vi er deltagere eller publikum, er grundlæggende, og denne tvivl forstærker forvirringen over, hvem forskningen omhandler. Udover publikums scenografiske funktion som kontrolgruppe blev et tilfældigt publikumsmedlem for eksempel ledt op på scenen og bedt om at agere fører for en blind performer, der skulle til en hjerteoperation. Det, at vi som publikum er blevet udnævnt til at være kontrolgruppe, betyder således, at vi ikke bare er en kropsliggjort del af scenografien. Vi er potentielle hovedroller, hvilket forskyder både publikums og performerens mulige subjektspositioner. Det er derfor ikke et spørgsmål om, at publikum og performere blot bytter roller. Vi forbliver dem, som kommer, betaler og konsumerer kunsten og forlader bygningen igen som et publikum. Det er snarere et spørgsmål om, at publikums rolle udstilles, fordi forestillingen peger på publikumsrollens både fastlåsthed og foranderlighed. Vi bliver i sæderne gjort opmærksomme på vores plads, og performerens identifikation med os skaber mulighed for en gensidig disidentifikation med de herskende roller. Fordi publikum potentielt kommer i forskningseksperimentets spotlys, ligger de på grænsen til at lande i den betragtede subjektsposition, hvori det unormale og undersøgelsesværdige bor. Når jeg ser på den forvirring og erobring af forskerpositionen, som *Anatomi* skaber, gennem disidentifikationens briller, sættes de funktionsvarierende kroppe i en simultant betragtet og betragtende position, som både bekræfter normen for den 'handikappede' som seværdighed, samtidig med at det

seværdige i momenter forvirres og forskydes. Muñoz beskriver som nævnt disidentifikation som en ødelæggelse af den repræsentationelle kontrakt (Muñoz 1999, s. 6), og det er netop den klassiske repræsentationelle kontrakt om betragter/betragtet og forsker/objekt, der splintres, når kroppe med funktionsvariationer indtager forskerpositionen. Når performerne på den ene side inkorporerer og erobrer en forskerposition, samtidig med at de bibeholder deres egne kroppe og det ikke-kropskapable som undersøgelsesområde, og så samtidig placerer publikum i en undersøgelses-/objektposition, så forvirres og forskydes den givne subjeksposition for kroppe med funktionsvariationer.

Så hvad sker der, når det unormale bliver gjort til genstand for en forskning, der insisterer på at ophæve skellet mellem det, der forskes i, og den der forsker? Med Muñoz' begrebsliggørelse kan det betragtes som et forsøg på at ændre den dominerende logik indefra, fordi forestillingen om den unormaliserede krop som undersøgelsesværdig ikke konsekvent affejes eller modkæmpes. Derimod spiller *Anatomi* på en kendt praksis af undersøgelse af kroppe med funktionsvariationer, som repræsenteres i mainstream tv-programmer, på forskningsinstitutioner og mange andre steder i tidligere eller nutidige hverdagskontekster. Eksempler på dette kunne være programmer som *De uperfekte* (2012) på Danmarks Radio, handicapstudiers oprindelige 'objektive' interesse for det 'afvigende' eller de historiske U.S.-amerikanske freakshows' kommodificering af forskellige kroppe. *Anatomi* følger derfor den dominerende logik omkring interessen for 'handikap', men bryder og udstiller samtidig rammesætningen for selv samme interesse. Dekonstruktionen af aktiv/passiv-dikotomien indenfor selve teatret fordobles derfor i spørgsmålet om forskningens aktive subjektivitet og passive objektivitet.

### Selvreferentiel repræsentation og udstilling af kropskapabilitet

Min analytiske interesse er imidlertid ikke at udpege funktionsvariationer som særlige eller undersøgelsesværdige. Derimod interesserer jeg mig for, hvordan *Anatomi* peger på de normer, som producerer disse kategorier som unormale. Robert McRuer beskriver og frembringer i værket *Crip Theory – Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006) begrebet *compulsory able-bodiedness* (oversat: kompulsiv kropskapabilitet), som beskriver den usynlige og normative grundforventning til kroppes evner og kapabilitet (McRuer 2006). McRuer sammenfletter queerteori og disabilitiesstudier, og forsøger blandt andet at overføre dele af den queerteoretiske tradition for kritik af strukturelle magtforhold. Han tager som Muñoz udgangspunkt i Butler. Her finder han inspiration i den del af hendes arbejde, der udpeger heteronormativitet som strukturerende og udgrænsende for subjekter, og overfører det til disabilitiesstudierne. Ud fra ligheden mellem den patologiserende historie, som gør sig gældende for homoseksualitet og 'handikap', undersøger han forbindelsen mellem heteroseksualitet og kropskapabel identitet. Ligesom køn i *Gender Trouble* (da. *Kønsballade*) afsløres som performativ, skal kapabilitet også forstås som en performativ handling, der ved konstant gentagelse fordrer og genføder kropskapabilitet, og gør det kompulsivt. Butler betragter køn som konstante fejlцитeringer, som derfor peger mod og samtidig forskyder sig fra det citerede, men aldrig har en oprindelig kerne, hvorfra det udspringer (Butler 1999). Det er dette blik, McRuer forsøger at overføre til andre aspekter af kroppen. McRuer illustrerer med denne henvisning til *gender trouble*, hvordan man ved at pege på kropskapabilitet som performativ kan skabe *ability trouble*. Man kan således gennem diverse måder at udstille den kompulsive kropskapabilitet på *crippe* normaliteter/anormaliteter (McRuer 2006, s. 10). Det er denne kapabilitetsballade (jf. Butlers kønsballade), jeg ønsker at undersøge og skabe igennem en cripteoretisk læsning af normalitet i *Anatomi*. Når begrebet at *crippe* eller *cripping* fremover anvendes, så henvises der til den proces, hvori kropskapabilitet problematiseres og udstilles. Crippling kan udmønte sig på mange forskellige måder, men indebærer en måde at forstyrre hegemoniske strukturer

omkring kroppe med funktionsvariationer. Det er en måde, hvorpå man kan skabe kapabilitetsballade og forstyrre gængse forestillinger om kropskapabilitet.

Kompulsiviteten i McRuers begreb består i, at kropskapabilitet ligesom heteroseksualitet kun får meningsfuld betydning i sin afstandtagen til det 'handikappede' (ibid., s. 9). Han forklarer: "Able-bodiedness, even more than heterosexuality, still largely masquerades as a nonidentity, as the natural order of things" (ibid., s. 1). McRuer peger på den kropskapable identitet som en given identitet, der altid er fleksibel og omstillingsparat (ibid., s. 3). Det er en af hans hovedpointer at se på forbindelsen mellem kropskapabilitet og neoliberale logikker og magtmekanismer. Den kapitalistiske markedsøkonomi efterspørger, kræver og genkender denne identitet som en slags grundidentitet, hvorpå alt beror (ibid.). Dette krav styrer og disciplinerer således menneskers kroppe. McRuer lokaliserer denne styring indenfor en herskende neoliberal logik, hvor diskursen om frihed til for eksempel at arbejde også kan forstås som en 'frihed' til at være kropskapabel, fordi intet andet bliver stillet muligt og derfor fikserer systemet som urokkeligt. Den altid allerede kapable krop skal altså forstås som et udtryk for en uopnåelig og dog forventet tilstand, som ingen kan leve op til. Han betoner netop, at rigtig mange, hvis ikke alle, bliver 'handikappede' før eller siden, hvis de lever længe nok (ibid.).

I *Anatomi* interesserer det mig, hvordan forhold omkring normal og unormal sættes i spil og knyttes til kropslighed og performativitet. Hvordan udfordres kompulsiv kropskapabilitet? Og hvilken betydning har det for forestillingens talepositioner?

Cirka fem minutter inde i den én time lange forestilling projiceres et billede op af et øje på en skærm i midten af scenen. Til venstre for øjet sidder en af performerne og fortæller i en mikrofon om, hvordan øjet og synet fungerer. Hun fortæller indlevende og passioneret omkring synet som noget af det allermest komplicerede og veludviklede ved den menneskelige anatomi. Hun beskriver det i objektive termer. Hun bliver ved og ved til et punkt, hvor det næsten føles som for meget at fremhæve en kropslig funktion så meget. Stordyrkelsen af noget så 'normalt' som at se, bliver forstørret og indskærpes så meget, at det bliver som en parodi. Det parodierende eskalerer, da hun pludselig fortæller, at: "Jeg bruger en anden del af synet end det, der sidder i øjnene". Overfor et publikum, der nu er bevidst om, at hun i normativ forstand er blind, fortsætter hun fortællingen om synets placering andre steder i kroppen. Hun fortæller langsomt og deskriptivt om sine forskellige kropsdeles seende funktioner med samme entusiasme i lysskåret fra øjet på scenen. Vi bliver som publikum derigennem inviteret til at tænke og mærke hendes blik på os og vores eget syn igennem andre dele af kroppen end øjet. Denne performedel kan ligesom forvirringen omkring betragteren og den betragtede læses som en disidentifikationsstrategi. Det disidentifikatoriske moment opstår, når performerens således poetisk ophøjer og re-centrerer synet og øjets funktioner, hvorefter hun dekonstruerer ækvivalensen mellem øje og syn ved at fortælle om sin egen brug af de dele af synet, som ikke sidder i øjnene. Det tematiske og karaktermæssige spil mellem forskeren, der positivistisk fortæller om øjets objektivitet og så den længselsfulde og næsten gudelige dyrkelse af øjets egenskaber craser i det øjeblik, hvor hun gør sig genkendelig som 'ikke-seende' for publikum. Objektiviteten og længslen får ny betydning gennem hendes egen simultane tilknytning og afstandtagen til 'synet'. Samtidig formår hun at gøre opmærksom på den forudindtagne forestilling om det kropskapable syn. Det 'normale' syn omformuleres, og således cripes det konkrete normalitetsbegreb, som knytter sig til det at være seende.

En væsentlig pointe er, at de, som i forestillingen fremstiller parodier og scener vedrørende forskellige aspekter af levede liv med funktionsvariationer, altid viser sig at være personligt involveret i det

fremstillede. Der performes således ikke ud fra en taleposition, hvor performerne taler på vegne af en anden gruppe subjekter, men de taler derimod på vegne af sig selv. Et grundlæggende diskussionspunkt inden for dekolonial, queer og kritisk teori er, i hvilket omfang det er muligt fra den minoriserede subjektsposition at have agens, eller som den kritiske dekoloniale teoretiker Gayatri C. Spivak har spurgt: kan den underordnede tale? (Spivak 1985). Inspireret af Butler finder både Muñoz og McRuer muligheden for en radikal frigørelse fra normen umulig, fordi mulighedsrummet for agens netop ligger indenfor rammerne af det eksisterende (Muñoz 1999; McRuer 2006). I denne teatrale situation ligger der et særligt potentiale for agens i at performerne repræsenterer sig selv. Det beskrives ofte som autofiktion, eller som jeg vælger at anskue det her: selvreferentiel repræsentation. Det repræsenterede er således selvrefererende til den, som repræsenterer det. Det er en vigtig pointe at fremhæve, fordi det ikke er nogen selvfølge i teatersammenhænge, hvor skuespillere som oftest bliver gjort til repræsentanter for noget andet – tager et kostume på, iklæder sig andres identitet. Identitetsmulighederne bliver i så fald uendelige. Men som Muñoz beskriver det, er det ikke den levede og reelle erfaring for hverken minoritets- eller majoritetssubjekter at opleve ubegrænsede identifikationsmuligheder i mødet med verden, og disidentifikation som repræsentationsstrategi er en måde både at tydeliggøre og udfordre det vilkår (Muñoz 2006, s. 5). Eksemplerne på repræsentationerne i *Anatomi* er derfor altid selvreferentielle i deres forskellige former for disidentifikation med kropskapabilitet, hvilket er en central præmis. Disidentifikation med synet er betinget af performerens egen blindhed, fordi hun både forguder og forkaster synsnormen i samme handling, hvilket skaber denne nye identifikationsform, som repræsenterer noget tredje. Denne type af disidentifikation og crippling af normerne og publikums forventninger forekommer gentagne gange i løbet af forestillingen på forskellige måder. Gennem en simultan afstandtagen og tilknytning til normen tilskrives performerne en anden position at tale fra, og perceptionsmulighederne for publikum i mødet med stereotype fremstillinger nuanceres.

### Opgøret og gensynet med freakshowet

Indtil nu har jeg berørt, hvordan forholdet mellem publikum og spillere blev etableret i relation til spørgsmål om forholdet mellem betragter/betragtet, undersøger/undersøgt og forsker/objekt, og hvordan kropsnormer crippes igennem disidentifikation. Et kernepotentiale, som udspringer fra *Anatomis* nuancering af stereotypiseret repræsentation, er, at publikum lærer at genkende de disidentifikatoriske og crippende greb i løbet af forestillingen. Performerne bryder med publikums forventninger, blandt andet under scenen med øjet, hvorved publikum reetablerer en ny forventning om brud med forudindtaget kropskapabilitet. Publikumspositionerne bliver således produceret som ustabile, fordi forventningen om konstante brud med det etablerede uundgåeligt opstår. Hvilke mulige positioner efterlader det publikum i, og hvilken forventning stilles der til deres opgave under forestillingen? Først må jeg opridsen den kontekstuelle betydning for, hvorfor publikumspositioner er centrale at inddrage i et crip-perspektiv i en teaterkontekst som denne.

For at lægge et historisk perspektiv på de betydningsdannelser, en forestilling omkring funktionsvariationer muliggør, vil jeg drage en parallel til freakshowkulturen. Freakshows og menneskeudstillinger er af adskillige aktuelle performanceteoretikere beskrevet som centrale for den vestlige teaterhistorie og performancekultur (Garland-Thomson 1997; Fusco 1994; Clare 1999; Nyong'O 2013). Her trækker jeg særligt på disabilitetsteoretikeren Rosemarie Garland Thomsons arbejde, som blandt andet beskæftiger sig med U.S.-amerikanske freakshows fra 1835-1940 (Garland-Thomson 1997). Der er meget at skrive om 'freakshowets' problematikker og potentialer i dets egen samtid, men her er det væsentlige at se på, hvordan freakshowkulturen både lever og bekæmpes i *Anatomi*. Garland-Thomson redegør for, hvordan forskellige grupper blev forenet under samme paraply



i disse freakshows, således at for eksempel grupper som 'handikappede', racegjorte minoriteter og fede kvinder blev sammensat som, det hun kalder, *freak-as-other* (Garland-Thomson 1997). Freaken bliver derfor en samlet position og betegnelse for alt det 'unormale'. Disabilitetsteoretiker og kunstner Eli Clare beskriver freakshows som "One big melted pot of differentness and otherness" (Clare 1999, s. 73) og betoner netop også, at pengemaskinen bestod i denne udgrænsning af Andethed, så publikum så at sige kunne betale for at være 'normale'. På den måde bliver bestemte kroppe produceret som unormale for at pege på og bekræfte normaliteten. Visse aspekter af det relationelle forhold mellem de betragtede og betragterne i freakshows genses i *Anatomi*. Forholdet omkring opvisning og betaling kan anses som en slags gentagelse, da der forekommer en tematisering omkring spillernes kroppe som særlige eller spektakulære, og fordi publikum har betalt for oplevelsen. *Anatomi* citerer således aspekter fra freakshowet, men de skal forstås som fejlciteringer (Butler 1990). Det skal de, fordi de rekontekstualiserer det særlige og spektakulære, da den *freak-as-other*, som man dengang betalte for at få udpeget på scenen, bliver genforhandlet. Derfor er den fribillet til normalitet, som man kunne se freakshowet som udtryk for, blevet gjort til et lod i et spil om normalitet og unormalitet. For "hvad nu hvis" det var dig, der var den mærkeligste?

Jeg vil her give et eksempel fra forestillingen på, hvordan en forhandling om publikumspositioner bliver til en forhandling om subjektspositioner i tematikken omkring den unormaliserede krop. Cirka tre kvarter inde i forestillingen bliver en forhandling om publikums rolle igen sat i fokus. Vi får uddelt en 'pille' og bliver bedt om at sluge den og udfylde et spørgeskema for testpersoner. Lyset bliver tændt, og vi udfylder dem, og forestillingen fortsætter. Sætningen "Hvad nu hvis" vækker genklang gennem hele forestillingen. I spørgeskemaet står spørgsmål om for eksempel: højde, armlængde, langefingerlængde og mange flere. I kraft af spørgeskemaets karakter stiller forestillingen også spørgsmål til publikum, om "hvad nu hvis" det var dig, der skulle forskes i? "Hvad nu hvis" du var den, der kunne udgrænses som unormal? Spørgsmålene er skæve og humoristiske, og de fleste er umulige at besvare. Derfor opstår der ikke en situation, hvor enkelte personer i rummet bliver rammesat som unormale. Men derimod opstår der et potentiale for en re-lokalisering af den unormaliserede krop, fordi parametrene for unormalitet udstilles i spørgeskemaet. Hårtype, håndledsomkreds og såkaldt 'molekyletest' forekommer absurde og peger tilbage på de generelle normalitetsparametre i samfundet som gjort af samme absurditet. Denne re-lokalisering af den unormaliserede krop medvirker således til en forhandling af, hvilken krop der kan udgrænses som unormal, og altså hvilken subjektsposition publikum og spillere kan bebo. Det rum, de deltagende befinder sig i under forestillingen, bliver crippet i kraft af denne udstilling af samfundets normaliserings- og udgrænsningspraksisser i forhold til kroppe, som blandt andet manifesteres i spørgeskemaet. Rummet crippes dertil yderligere af den afkobling og forvirring af fortællingen om, hvem der er genkendelig som *freak-as-other*, som finder sted på et formmæssigt plan i freakshow-referencen og på et relationelt plan i performer/publikumsrelationen.

### **Publikum og teatrets forandringspotentialer i et normkritisk perspektiv**

Jeg vil til slut udfolde en refleksion over, hvad de disidentifikatoriske momenter i *Anatomi* gør for de politiske budskaber i forestillingen og deres potentielle effekter. Hen mod slutningen af forestillingen er der en dramaturgisk ændring fra en optrappende problematisering af kropskapabilitet og normalitet til en klimakslignende og eksplicit kritik af undertrykkelse af mennesker med unormaliserede kroppe. Der forekommer et skift fra at bruge disidentifikation som strategi til en mere direkte politisk agitationsstrategi. Scenerne mod slutningen bærer i langt højere grad præg af en direkte kritik af



samfundsmæssige indskrænkninger, undertrykkelse og forskelsbehandlinger. En scene i slutningen omhandler for eksempel en kvindes oplevelse af at være socialt ekskluderet og ensom på grund af afvigelse fra den kropskapable standart. Undertrykkelsesmekanismerne i samfundet tydeliggøres yderligere i den allersidste scene, som selvreferentielt handler om, hvordan det ikke er muligt for en performer at få et nyt hjerte (hvilket grundet sygdom er nødvendigt for hende), udelukkende fordi hun er kategoriseret som udviklingshæmmet. Begge budskaber omkring både social eksklusion og diskrimination i hospitalsvæsenet på baggrund af funktionsafvigelser bliver udtrykt som en meget klar politisk pointe: det er uretfærdigt og undertrykkende. Det tankevækkende i forlængelse heraf er, hvordan den politiske pointe potentielt kan blive modtaget. For ligesom scenerne alle sammen læses ind i en crippet kontekst, og derfor får mulighed for at bære andre betydninger end de på overfladen stereotype, så er de politiske budskaber måske netop også styrket af den disidentifikatoriske strategi. Når publikum oplever performerne disidentificere sig med det normative første, anden og tredje gang, så opstår der en forventning og en potentiel indlæring hos publikum, som indebærer at kaste et normkritisk blik det fremstillede. Min påstand er derfor, at fordi disidentifikation i *Anatomi* ekkoer gennem forestillingen, forsyner den derved sit publikum med kritiske redskaber til at fortolke og indtage det, som udspiller sig på scenen. Fordi publikum potentielt tilegner sig disse redskaber og allerede er inddraget i et normkritisk mind-set, så gødes jorden for at kunne skifte til den mere agiterende performancestrategi hen mod slutningen. Det er ikke min hensigt at give et entydigt svar på, om forestillingen er politisk potent eller 'virker efter hensigten'. Men analysen her giver anledning til at reflektere over, hvordan disidentifikatoriske momenter og elementer i en forestilling eventuelt baner vejen for performancestrategier, som understøtter publikums normkritiske funktion i teatret og derfor muliggør en teateroplevelse, som tør pege på sig selv som både politisk motiveret og frugtbar. Det bliver måske netop muligt i *Anatomi*, hvis man læser den gennem disidentifikationens forstyrrende briller, fordi forestillingen derved viser sig ikke kun at opløse det normsatte og pege på det som tilfældigt konstrueret. For som beskrevet, så kritiserer og dyrker den normen på samme tid. Sagt på en anden måde, så bliver det (måske) nemmere for publikum at acceptere og tilegne sig det normkritiske politiske budskab, fordi forestillingen samtidigt fletter fingre med normen. Fordi identifikationsmulighederne allerede er i opbrud blandt performerne, åbnes der nogle sprækker hos publikum for en identifikation, som er tilgængelige på nye måder. Den tilføjer de konkrete levede erfaringer og den specifikke kritik af marginaliserende strukturer. Kritikken skabes og belyses derfor på en måde, som udvider potentialerne for publikums identifikation med selve normkritikken. Disidentifikationsstrategier i scenekunst kan afføde forskellige reaktioner og producere forskelligt potentielt subversivt indhold, som er lige så specifikt og situeret som beskrevet i *Anatomi*. Men fælles for brugen af performancestrategier med disidentifikatoriske elementer er en forskydning i repræsentationen, som bryder med eksisterende hierarkier fra et minoritetsperspektiv. Muñoz tager sit teoretiske udgangspunkt i en række af oplevelser med queer POC (people of color) performere i USA, og i en dansk kontekst har jeg oplevet lignende performative greb fra en række kunstnere de seneste år. Et eksempel er den filippinske danser Eisa Jocsons performance *Macho Dancer* under *Internatjonal Performance Arts Festival 2018* på Warehouse9, hvor Jocson til perfektion genperformer den hyper-maskuliniserede dansestil fra en position som kvinde og dermed bryder med normative racialiserede forventninger til både køn og seksualitet igennem elementer af disidentifikation med stereotyp maskulinitet. Performancestrategiske greb som disse finder som regel sted blandt kunstnere, hvis liv eller kroppe unormaliseres og underordnes undertrykkende systemer, hvorfor disidentifikation nødvendigvis må beskrives og fungere som en overlevelsestrategi (Muñoz 1999) – både for den minoriserede kunstner og den minoriserede beskuer.

## Konklusion

Hvem der forsker og bliver forsket i, er et grundlæggende tema, som *Anatomi* tager op, og tematikken vækker kunstnerisk såvel som akademisk genklang i min omgang med forestillingen. Teorier som Muñoz' og McRuers vil uomtvisteligt kaste lys tilbage på forskerens, betragterens og publikums egen position. Disidentifikation er en repræsentationsstrategi, som er i en konstant proces af at vriste sig fri for det normative blik disciplinerende interesse for det unormale. Disidentifikationen er hurtigere og kender normen godt nok til at bevæge sig ind og ud af den på måder, som tvinger forskeren/publikum til at rette blikket mod de bagvedliggende normer, som producerer kategorier som 'handikappet' eller 'queer' fremfor en interesse for det 'unormale' subjekt i sig selv. I *Anatomi* løftes bagtæppet, så publikum konstant mindes om det maskineri, som ligger til grunde for repræsentationens muligheder på scenen. Fordi normalitet og kropskapabilitet udstilles gennem disidentifikatoriske strategier, så er det betydningsgivende for læsningen af repræsentationen af funktionsvarierende kroppe. Det er den forstyrrende crippling af funktionsvariationer, der så at sige lærer publikum at forholde sig disidentifikatorisk eller kritisk til det scenisk fremstillede. Det har en desorienterende effekt, fordi typiske associationskæder brydes, simultant med at der skabes nye. Vi bliver tvunget til at tænke ude af stereotypboksen, og det er her potentialet i repræsentationen opstår. Fordi *Anatomi* desorienterer, men også forbereder sit publikum på mødet med fremstillinger af unormaliserede kroppe, så muliggør det en forståelse af det subtile subversive indhold i de repræsentationer, som ellers umiddelbart fremstår overvejende stereotypiserede. For at følge brillemetaforen til dørs, kan man sige, at *Anatomi* løbende skaber og tilbyder sit publikum de disidentifikatoriske briller at læse forestillingen igennem. Disidentifikationen formår yderligere at facilitere en unik samhörig oplevelse af kærlig dyrkelse af det 'unormale' og vred kamp mod unormaliseringsprocesser.

---

### Emma Sofie Klint Wandahl

f. 1992, kandidatstuderende på Teater- og Performancestudier og Kønsstudier, Københavns Universitet. Studentermedhjælper på forskningsprojektet LOVA ved Center for Kønsforskning, Københavns Universitet.

---

## Litteratur

Butler, Judith, 1990. *Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Bissenbakker Frederiksen, M., 2005. *Begreb om begær: Queering af nyere dansk litteratur*. (1. udg.) Odense: Syddansk Universitetsforlag. University of Southern Denmark studies in Scandinavian languages and literatures, Bind. vol. 69

Clare, Eli, 1999. *Exile and Pride. Disability, Queerness and Liberation*. South End Press.

Fusco, Coco, 1994. "The Other History of Intercultural Performance." *The Drama Review*, 38:1.

Garland-Thomson, Rosemarie, 1997. *Extraordinary Bodies*. Columbia University Press.

Heede, Dag, 2012. "Queerteorien i Danmark – eller hvordan jeg blev mærkelig." *Kvinder, Køn og Forskning*. Nr. 3.

McRuer, Robert, 2006. *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*. New York University Press.

Muñoz, José Esteban, 1999. *Disidentifications – Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.

Nyong'O, Tavia, 2013. "Between the Body and the Flesh: Sex and Gender in Black Performance Art." *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*. Contemporary Arts Museum Houston.

Schechner, Richard, 1988. *Performance Theory*. Routledge.

Spivak, Gayatri Chakravorty, 1985. "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice." *Wedge*. No. 7-8.